

# LA PRODUCCIÓN DE MANTONES DE MANILA EN SEVILLA. UNA DINÁMICA TRADICIÓN ARTESANA<sup>1</sup>

ENCARNACIÓN AGUILAR CRIADO

## LOS ORÍGENES

El mantón de Manila es una prenda de adorno femenino, cuya introducción en España se realizó durante la etapa colonial a partir del comercio con América. Sabemos que su confección se inició en el siglo XVIII, y que nos llegaron a bordo del galeón de Manila, la embarcación que, partiendo del puerto filipino de Manila, realizaba el tráfico comercial entre las lejanas tierras de China, las colonias americanas y España. El galeón de Manila realizaba anualmente un viaje en el que transportaba, junto a muchos otros lujosos enseres, las ricas telas de seda creadas por la floreciente industria china. Tras arribar en tierras americanas, con sendas paradas en los puertos mexicanos de Acapulco y Veracruz, se proveía de otras mercancías de ultramar, para poner rumbo definitivo hasta Sevilla, desde donde se centralizaba todo el comercio metropolitano de los productos traídos del lejano Oriente y de las colonias americanas.

A bordo del galeón de Manila llegaron la seda y con ella los afamados bordados chinos que terminaron por dar forma y nombre a estas piezas cuadradas de seda, profusamente bordadas y rematadas con flecos que, lógicamente, se denominarán «mantones de Manila». De China pues partieron la materia prima y el mismo diseño de los bordados, lo que explica los motivos orientales que caracterizan a los mantones: las flores y canastas, los pájaros, pavos reales y otras aves exóticas, las pagodas y las escenas chinescas.

Sabemos que el obligado y necesario tránsito mercantil de la flota española por América determinó que los mantones comenzaran a producirse

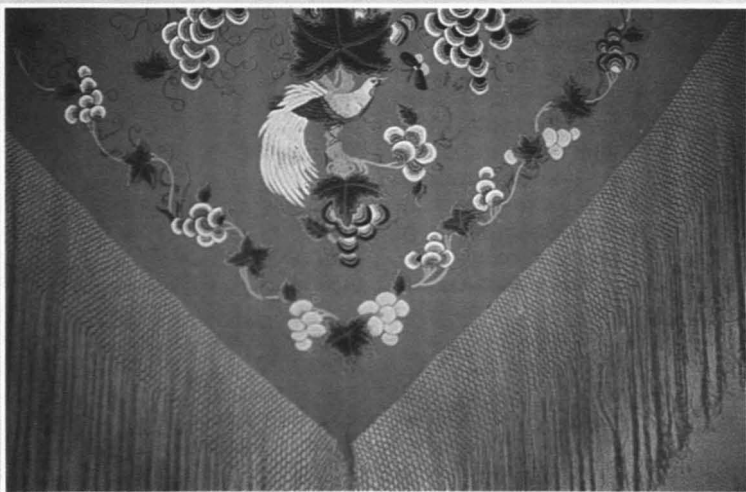
también en México, en un proceso que tendió a enriquecer los diseños orientales originales a los que se sumaron la exuberante y colorista flora y fauna americana.

El éxito de su producción y uso entre las mujeres de las colonias americanas ha llevado a muchos autores a fijar su origen en tierra mexicanas (Vázquez Parladé, J., 1992), apoyándose en el hecho de que nunca formó parte de la vestimenta china, y sí de las mujeres de la alta sociedad latinoamericana, donde se constata que su uso fue incluso anterior al de las europeas y por supuesto al de las españolas.

En España tendió a popularizarse a partir del siglo XIX, llegando a constituir un accesorio ornamental en muchos trajes regionales, de gran uso sobre todo en Andalucía. Pronto se convirtió en una pieza de artesanía, muy apreciada en el mercado nacional por su vistosidad. Actualmente constituye además un accesorio de vestuario femenino en ciertas celebraciones y acontecimientos sociales, además de un complemento de adorno necesario en el ritual festivo de muchos de nuestros pueblos.

Resulta llamativo que algo que consideramos tan genuinamente nuestro nos llegara desde tierras lejanas, en forma de préstamo cultural, que fue rápidamente asimilado por nuestras tradiciones. Así, los originales bordados de flores, animales y toda la escenografía con los que en China o en México se solían adornar las prendas de seda fueron incorporándose paulatinamente a los mantones de Manila (Stone, C., 1997). Aquellos motivos que referían a creencias, mitos y tradiciones de aquellas lejanas tierras, y que por tanto tenían significado para las culturas que los crearon, fueron simplemente adoptados por su belleza, colorismo y exotismo, olvidando y desconociendo cualquier otra función que no fuera la meramente ornamental.

La historia está llena de préstamos culturales de este tipo y quizás ésta es la mayor riqueza del actual mantón de Manila. Una prenda que nos remite a un pasado de intercambios comerciales y culturales. Una prenda tan nuestra que sin embargo no se comenzó a realizar en España, y concretamente en Andalucía, hasta bien entrada la década de los años treinta del presen-



<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el grupo de investigación «Patrimonio Etnológico, Recursos Socioeconómicos y Simbolismo», Plan Andaluz de Investigación. Junta de Andalucía (HUM-0398). Ha sido subvencionado por el proyecto de investigación «El estudio del Patrimonio Cultural como factor de desarrollo: Una propuesta de actuación». D.I.G. y C.I.T. Ministerio de Educación y Cultura (P.B. 97-0708).



te siglo, cuando, coincidiendo con la efervescencia de la Exposición Universal de 1929, distintos comerciantes se instalaron en Sevilla y comenzaron a vender los mantones que realizaban mujeres de diversos pueblos andaluces, en su mayoría sevillanos, donde hasta la actualidad continúa su producción (Aguilar Criado, E., 1998).

## EL PROCESO DE PRODUCCIÓN

La complicada ejecución de cada una de estos mantones lleva tras de sí muchos años de aprendizaje, que, hasta los años sesenta, se realizaba en los talleres de las maestras. Ellas eran las encargadas de dibujar sus diseños sobre la tela y de enseñar a las bordadoras y flequeras las destrezas mínimas que les permitirían años después realizar sus respectivos trabajos. Se trataba de un proceso lento de aprendizaje que, muchas de estas mujeres, comenzaron cuando sólo eran unas niñas y que han seguido ejercitando hasta llegar a la edad adulta, transmitiéndolo a sus hijas o vecinas, sobre todo cuando, a partir de los sesenta, muchas de estas maestras cerraron sus talleres y pasaron a controlar una producción que se desarrollará desde entonces como *trabajo a domicilio*. (Aguilar Criado, E., 1995).

### El proceso técnico de elaboración de los mantones de Manila

Los materiales básicos para la elaboración de los mantones lo constituyen el tejido de seda y los hilos sobre el que se borda. Son materiales que le

dan a la prenda sus características formales y la dotan de una vistosidad colorista que explica tanto su aprecio como prenda de adorno femenino, como su valoración como pieza de artesanía local en este país y en el extranjero.

#### 1. Los materiales

El tejido base era inicialmente la seda natural o *manila*, como era denominada popularmente, aludiendo a su procedencia. Lo cierto es que la delicada trama de este tejido de origen fue la causante de que muchas de estas prendas hayan terminado de rajarse con el paso del tiempo. Este inconveniente, y el hecho de que por su finura fuera difícil de colocar en el bastidor sin que terminara por resbalarse; ha provocado su sustitución actual por el *crepón*. Este tejido posee parecido brillo y caída que la seda. Su trama más densa facilita su conservación, al igual que se mantiene más tirante sobre el bastidor, lo que ha mejorado la ejecución del bordado.

Se denominan *sedas* a los hilos utilizados en el bordado y en los flecos. El nombre alude a su composición original. Como sucedía con el tejido, actualmente la seda es artificial en su mayoría y tiene unas características distintas: mayor grosor y colores más brillantes.

El tamaño de los mantones ha ido modificándose también según la evolución de las modas, y así mientras los originales se bordaban sobre piezas cuadradas anchas, generalmente de 160 y hasta de 180 cm, la imposibilidad de encontrar en el mercado telas

de esas dimensiones, unida al deseo de mayor comodidad para su uso, los han hecho disminuir, hasta alcanzar en la actualidad las tres medidas estandarizadas: los pequeños de 100 x 100 cm; los medianos de 130 x 130 cm, y los grandes de 150 x 150 cm.

La cantidad de seda utilizada en cada mantón va en proporción al tamaño y a la mayor o menor densidad del dibujo del mismo. De esta forma, cada uno lleva un peso de seda estipulado, que el comerciante controlaba con cada una de las piezas de tela a bordar en su entrega a la maestra. Tanto el número de mantones, sus medidas, como la cantidad de seda asignada quedaban registrados en la contabilidad del fabricante, para evitar otro uso alternativo de los mismos. Esta medida nos remite, más allá de su efecto fiscal concreto, al control que éstos ejercían sobre la producción en su globalidad, que en primer lugar se asentaba en la propiedad de la materia prima de los mantones.

El monopolio tradicional se ha roto actualmente, y aunque se mantiene la distribución vía comercios como antaño, hoy tanto los tejidos como los hilos pueden adquirirse en establecimientos especializados de Sevilla, o traerlos desde Barcelona o Italia. Esta circunstancia ha facilitado el incremento de un nuevo tipo de maestras, que trabajan para clientes particulares y, ya sin problemas, pueden prescindir del intermediario, obteniendo una ganancia mayor por su trabajo.

El resto de los materiales necesarios para la realización de los mantones sí son propiedad de las bordadoras y de las maestras. De un lado están lo que podemos denominar el *utillaje* empleado, que son, en esencia, *aguja*, *alfileres*, *dedal*, *dedil*, o *tijeras*, en lo que se refiere a los útiles del bordado; *lápices* y *rotuladores*, *papel de seda* y *crystal*, en lo que se refiere a los del dibujo. El mobiliario necesario es también propiedad de estas mujeres y se compone de *bastidor*, *banquillos* o *caballetes* y *sillas*.

El *bastidor de caballetes* constituye el *utillaje* fundamental y específico de esta actividad, y se usa tanto para realizar el dibujo como para bordar el mantón. Es llamado así por descansar sobre dos banquillos o caballetes de madera en forma de *V invertida* con un listón de madera que une y refuerza sus dos lados. Existe una variedad más pequeña y de forma redonda, es el *bastidor de tambor*, utilizado por las niñas en la primera fase del aprendizaje.

El bastidor se estructura a partir de dos barrotes o barras de madera (de

pino flandes o de cedro) con unas ranuras a cada extremo a modo de ojales donde se insertarán las varillas. Éstas constituyen dos listones de madera más fina y agujereadas que, al ser introducidas en los barrotes, formarán un rectángulo estrecho y largo. Sobre cada uno de los barrotes y fijada con pequeñas puntillas de cabeza gorda, se colocará una tira de lona dura y fuerte de unos 8 ó 10 cm, es lo que se conoce como *las tirantas*, que permanecerán siempre unidas a los barrotes. Las varillas, por su parte también se unen al mantón mediante otras *tirantas* de semejanza tamaño y naturaleza a las anteriores, pero agujereadas cada 3 ó 4 cm en las que se introduce una cuerda, que finalmente, al enrollarse sobre las varillas, *atirantarán* la tela del mantón, logrando que éste ofrezca una superficie plana y dura que facilite su bordado.

## 2. Las técnicas de trabajo

El proceso técnico completo de realización de un mantón se subdivide en una serie de técnicas, vinculadas a su vez a cada etapa específica en la que se especializan las distintas trabajadoras. Se suceden en el siguiente orden: el dibujo del diseño sobre la tela, tarea realizada en exclusiva por la maestra; la posterior ejecución del bordado, en la que puede intervenir ésta, pero que generalmente es realizada en su totalidad por las bordadoras. Finalmente, el flecado, tarea que desarrollan por entero otras trabajadoras, denominadas flequeras.

### 2.1. El diseño y el dibujo de los mantones

Una vez seleccionado el dibujo concreto, la maestra procederá a su traspaso sobre el tejido, operación que previamente requiere *montar y atirantar* el mantón sobre el bastidor, utilizando las correspondientes *cuerdas y varillas*. Lograda la superficie tensa deseada se pegará con alfileres, bajo la tela, el papel con el dibujo. A partir de entonces comenzará el diseño, apoyándose para cada trazo en un pequeño trozo de cristal que sujetará la mano por debajo del dibujo. Se consigue así dibujar con fuerza sobre la tela, cosa que facilita la superficie sólida del cristal, al tiempo que su transparencia permite el paso de luz para el trasvase del dibujo. Como el diseño del mantón es simétrico, el dibujo se copia por *cuarterones*, por lo tanto se trata de una operación que habrá de repetirse hasta cuatro veces para completarla en su totalidad; su éxito final depende del cuidado extremo en la colocación del papel, que evitará inclinaciones y rupturas de los motivos.

El dibujo sobre mantón negro complica la operación, pero como ellas mismas dicen «*se buscan sus mañás*», generalmente las maestras se colocan cerca de alguna puerta o ventanal que permita la entrada de luz hasta el nivel del suelo, así que al bajar la persiana hasta la mitad de su recorrido consiguen concentrar la entrada de la luz desde abajo y oscurecer arriba, lo que proporciona transparencia a la tela. Por eso esta operación se realiza preferentemente por la maña-

na. La experiencia de los años y el conocimiento de unos diseños que se repiten, hacen que las maestras dibujen con mucha rapidez, así que no suelen tardar más de un día en ejecutar este primer paso. De cualquier forma hay que señalar que una *buen maestra* debe tener cualidades propias no sólo en cuanto a la técnica de dibujar, sino en la ejecución apropiada del diseño específico de cada mantón. Las características finales de éste dependen de la adecuada realización de esta primera etapa, y sólo la pericia de la bordadora conseguirá culminarla.

### 2.2. El bordado

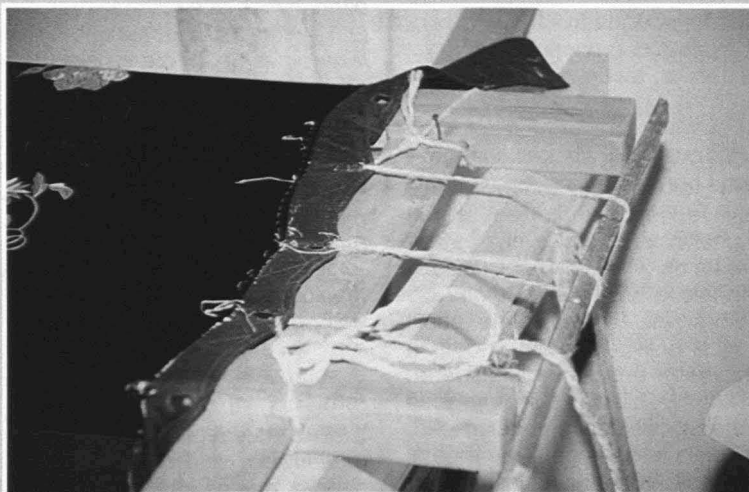
Una vez despegada del bastidor la tela dibujada, será entregada a la bordadora, que acudirá al domicilio de la maestra a recogerla. Ésta, en su casa, procederá a montarla de nuevo y a atirantarla sobre su propio bastidor para, a continuación, tensarla sobre la lona sujeta a los barrotes, operación necesaria para ejecutar adecuadamente las puntadas del bordado. Después se colocarán cuatro clavos o puntillas grandes, dos en cada varilla, en su agujero correspondiente, para evitar que los barrotes se cierren sobre aquéllas y se afloje el mantón. La técnica del *tensado* es fundamental para la buena elaboración del bordado, que ha de trabajarse sobre un tejido libre de dobleces o arrugas.

A continuación, la tela se enrollará sobre uno de los dos palos transversales del bastidor, de forma que sólo quedará a la vista la estrecha superficie sobre la que se trabaja. Ello lleva a la repetición de la operación a lo largo de toda la labor: destensar el mantón, enrollar su parte ya bordada, para volverlo a tensar sucesivamente a medida que se vaya completando cada parte, y así hasta finalizar su paciente ejecución. Las bordadoras se sentarán frente a su bastidor en un lugar bien iluminado, generalmente al pie de una ventana, o bien frente a las cristalerías que dan paso a los *corrales* de sus casas. Durante su trabajo parcialmente reclinadas en su silla, descansarán uno de los brazos sobre uno de los barrotes y situarán sobre la misma tela los materiales que irán utilizando continuamente: tijeras, dedal, aguja, dedil, sedas, etc.

Todas ellas cuidan extremadamente la limpieza de su trabajo, pues cualquier mancha puede estropear por completo su labor. Así mientras se está bordando, el bastidor suele estar parcialmente cubierto con trozos de tela, especialmente el barrote sobre el que descansa el brazo de la bordado-







ra, para evitar roces y manchas. Por las mismas razones, el mantón se cubre totalmente cuando se da por terminado el trabajo diario.

La técnica del bordado consiste en el relleno de cada motivo previamente dibujado con las distintas *puntadas*, distintas, según se trate de coser los *cabos*, denominación que aquí reciben los tallos de las flores y de las hojas, los *panetes*, los centros de las flores, o los restantes motivos: flores, palmas, chinos, pájaros, casas, etc.

Esta operación se realiza según una técnica base conocida como *el punto mantón*, una puntada específica en los mantones, y así mientras *el bordado en blanco* requiere una puntada más recta, la del mantón tiene un trazo ligeramente inclinado y de mayor extensión. Ésta va determinada por el motivo que se esté bordando o por el tamaño del mismo. Cuando es muy grande (pétalos, cuerpos de animales, etc.), se dividen en partes más pequeñas o *tandas* que van bordándose de una en una.

En general, la mayor complicación de un bordado consiste en el número de *pisadas* y de *escalas de colores* que tenga cada motivo. La primera técnica consiste en montar una puntada sobre la otra de forma que se pisen continuamente, sin que se aprecie la transición de cada puntada y sin que se vislumbre la tela del mantón. La segunda supone la utilización sucesiva de los distintos tonos de un color en una misma flor, consiguiéndose así lo que también se llama *el rebaje*.

El *rebaje* se emplea con mayor asiduidad en los mantones bordados con

sedas del mismo color que el crespón, con lo que el resultado se enriquece utilizando la escala completa de tonalidades. Se utiliza igualmente cuando se quiere matizar motivos grandes (flores, pájaros, etc.). Esta técnica junto al *realce*, consigue un efecto espectacular de sombras y volumen. La utilización de cada una de ellas impone una organización específica al trabajo de cada mantón.

El *realce*, paso que proporciona volumen al bordado, se suele emplear en los motivos de mayor tamaño y se dividen en *tandas*, se rellena sobre puntadas anteriores logrando de este modo un relieve muy preciso. El secreto de conseguir buena calidad radica en trabajar un buen *pisado*, en saber emplear la puntada de *realce* y en tener dominio y *gusto* en el *rebaje* de colores. Estas técnicas eran obligadas en la época de los talleres. Actualmente su mayor o menor uso dependerá sobre todo del dinero que se le ofrezca a la bordadora por su trabajo. De ahí que se utilice menos en los mantones encargados para las casas, y que sí se empleen, en cambio, en la mayoría de los motivos de los mantones *para particulares*.

La complicación de todas estas operaciones dependen de cada diseño. Algunos son especialmente complejos, pues suponen la utilización conjunta de diversas técnicas en cada motivo.

En principio, la elección de los colores queda por cuenta de la bordadora, aunque a veces la maestra da algunas orientaciones acerca de cuál debe ser el tono o color predominante, por-

que también así lo ha exigido el comerciante o el cliente directamente. Generalmente la bordadora suele combinar a su gusto; está suficientemente adiestrada en una tarea que la mayor parte de ellas han repetido desde hace muchos años y, por lo tanto, sabe qué técnicas o qué colores son los más adecuados para cada tipo de diseño.

En la elección de los colores para los motivos no existen reglas establecidas. Sobre este fenómeno actúa definitivamente *la construcción del universo imaginario y colorista* que caracteriza al mantón. Ciertamente la naturaleza impone sus tonos: troncos marrones, hojas verdes, flores amarillas, rosas rojas, etc. Esto no es óbice para que la fantasía de la bordadora haga que hojas o plantas aparezcan con colores irreales. El secreto, como dicen ellas, no está tanto en el empleo de unos colores determinados como en el efecto del conjunto: «*el combinado*». Su continua utilización complica un trabajo, por el que se exigirá más dinero. Se refieren con ello al elemento que conforma la vistosidad, la armonía final de un mantón. Conseguir este efecto se considera una cualidad que responde más, a tener un *arte* personal, que al proceso de aprendizaje.

Afirmaciones de este tipo son habituales entre bordadoras y maestras que, en realidad, a partir de ellas expresan su peculiar relación con el mantón. Así, como si éste poseyera cualidades animadas, se habla de *la gracia* o del *hechizo del mantón*, valores que finalmente todos deben poseer, y que van tomando forma sólo en la medida que se le sepa transmitir *su arte*. Esta cualidad corresponde a la bordadora, y consiste, más allá de la técnica, en una cualidad de su trabajo. En el primer caso, se alude al dominio de unas destrezas que se pueden aprender y mejoran tras la repetición a lo largo de los años de los mismos trabajos. En el segundo, se refiere a la posesión innata de una cualidad personal, que se desarrolla en lo que de creatividad tiene este tipo de trabajo. Es evidente que el adecuado aprendizaje de las técnicas del bordado se valora como fundamental para el hecho de ser bordadora, pero es igualmente importante la separación que ellas mismas establecen entre lo que se considera un simple dominio de conocimientos y lo que muchas definen como *un arte*, no susceptible de aprenderse, y que, por ello, sólo lo poseen *las buenas bordadoras*. Así se explica esa autoestima a una labor a la que muchas se refieren con orgullo.



Este elemento ideológico nos parece fundamental a la hora de analizar este trabajo, en la medida que, introduce un factor fundamental para comprender la percepción que estas mujeres hacen de él, influyendo igualmente en su mayor o menor identificación con el mismo.

### 2.3. El flecado

Supone la ejecución del último proceso de trabajo que completará definitivamente cada mantón. Ya hemos señalado que se trata de un proceso independiente a los anteriores, por lo que de labor tiene su utillaje, útiles y técnicas precisas. Su misma realización, separada espacialmente de los lugares de producción de los bordados, en el pueblo de Cantillana, acrecienta el sentido de su independencia con respecto al del bordado.

En esta etapa el utensilio básico se denomina *la bandera*. Hace referencia a una especie de tablilla larga y de poco grosor que, convenientemente forrada en telas, amortigua el trasvase del punzón. Se sostiene, a partir de los agarres de su base, encima del respaldo de una silla. Se consigue así la inmovilidad necesaria para una pieza, sobre la que se colocará la tela completamente bordada, para pegarle los hilos de seda en sus bordes que, a continuación, se tejen en una trama que compondrán finalmente el fleco.

Este proceso está a su vez dividido en diferentes etapas, cada una de ellas referente a las distintas técnicas necesarias para culminar apropiadamente el flecado completo. Como no podría

ser de otra forma, cada una de ellas suele ser ejecutada por una mujer distinta, específicamente especializada en una en concreto.

En principio existe la figura de la *maestra flequera* que, como en el caso del bordado era la persona que tenía el taller en el pueblo, al que le llegaban los encargos de los comerciantes, después de que la maestra bordadora se los hubiera remitido, perfectamente limpios y planchados. Era ella la que enseñaba a bordar a sus aprendizas, que más tarde se convertirán en sus trabajadoras. El número de talleres existentes en el

pueblo alcanzó un número similar a los ya señalados de los bordado: tres o cuatro, y cerraron en la misma época y por las mismas razones que aquéllos.

Por idénticas causas también el flecado constituye hoy *un trabajo a domicilio*, en el que la función de estas primeras maestras ha terminado por limitarse al de ser meras intermediarias entre las casas comerciales, o las actuales maestras del bordado y sus posteriores flequeras. Por ello, algunas de las más jóvenes, ni siquiera conocen los secretos de esta técnica, heredaron el trabajo de sus madres, o de alguna vecina, controlan el flujo de relaciones que posibilita el trabajo a otras mujeres del pueblo, a las que les reparten la tarea, especificándoles el tipo de fleco a realizar, en cada caso. En realidad, esto es algo que ya viene fijado por cada mantón, determinado por las características del mismo que, dependiendo de su menor o mayor categoría, requerirá un tipo u otro de fleco. Igual suerte corre su colorido, trazado con las mismas hebras de seda en la que se bordan, y con el color predominante de las mismas, o en consonancia con el tejido base, variaciones, como sabemos que las modas, o la preferencia de cada comprador se encargarán también de señalar previamente.

Los encargos llegaban a estas maestras a través del cosario del pueblo, remitidos desde las casas comerciales, precisamente por eso la figura mítica de uno de ellos ha quedado vinculada como la de introductor de esta actividad en Cantillana. Hoy llegan



también por esta vía, o bien a través de la misma maestra, encargada de llevarlos hasta el pueblo. Cada *cua-dro*, como ellas suelen denominar a la tela ya bordada, lleva escrito en un papel las instrucciones precisas de colorido, tipo y tamaño de flecado. En el pasado, a partir de ahí, iba a manos de las mujeres que en su taller, y, actualmente en sus casas, se encargan de hacerles *la bastilla*, realizando un diminuto dobladillo en su borde, que constituirá la base sobre la que se pega el fleco, impidiendo que la trama de la tela se deshilahe.

Esta primera labor la realizan mujeres especialistas, diestras en trazar adecuadamente la base pequeña y recta de una superficie, lo suficientemente firme para que facilite la correcta inserción de los numerosos hilos del fleco. De su correcto trazado, rodeando el cuadrado recto de los bordes del mantón, sin apelmazamientos, ni arrugas dependerá la posterior caída de los flecos. Las características técnicas de este primer paso imponen su ejecución sobre una mesa, que permite mantener las dimensiones específicas de la bastilla, que se cose con una aguja e hilo de seda con las puntadas características del dobladillo. En la primera época de los talleres de flecado existían unas mesas largas donde varias mujeres ejecutaban esta labor previa al flecado.

A partir de ese momento, el mantón quedará listo para el siguiente paso. Se trata de la técnica precisa de insertar los hilos en la tela. Se denomina *urdir*, y consiste en ir agujereando la tela con ayuda de un *punzón*, para introducir cada vez, y a escasos centímetros, el pequeño número de sedas agrupadas que, al rematarse con un nudo sencillo, evita su caída y delimita la largura definitiva del fleco. Se trata de una labor paciente, ejecutada ya por primera vez sobre *la bandera*, colocada sobre su silla, a una altura un poco más baja que la cabeza de la bordadora, que se sentará frente a ella para ir realizando la certera labor de traspasar la tela, colocando los hilos en forma equidistante, anudándolos y cortándolos según la largura requerida para su posterior flecado; finalmente, remontando las cuatro esquinas del cuadrado en forma redondeada, colocando los hilos a una distancia menor y en una sucesión de ligera inclinación progresiva, que conseguirá el efecto curvo deseado. Si esta operación se realiza con la necesaria destreza, con la distancia precisa entre cada grupo de hilos y sin producir arrugas en la bastilla, el mantón queda definitivamente listo para el flecado.

Muchas trabajadoras actualmente ejecutan entonces el trenzado de los flecos, pero generalmente, las telas ya dispuestas son enviadas a casa de otra *flequera*, que sentada igualmente frente a su *bandera*, compondrá con la rapidez asombrosa de sus manos, las distintas partes del fleco.

La técnica del flecado no requiere mayor utillaje que las propias manos de la mujer que con la diligencia y el saber de los años irá entrecruzando cada grupo de hilos, normalmente con el siguiente, o con dos o tres más como máximo, para terminar anudándolos en nuevos grupos, con nudos, simples o compuestos, y realizados con técnicas específicas, las que le marque el dibujo específico de cada fleco. Éste se realiza con el trozo de los hilos más cercanos a la tela, zona que a partir de entonces será conocida como *el enrejado*, pues tal es la técnica de entrecruzamiento de hilos que la caracteriza. Sobre esta superficie se distribuyen las varias franjas de punto, de dimensiones variables. Es lo que ellas denominan *vuelatas*, diferenciadas entre ellas por la combinación específica de trenzados y nudo, finalmente distribuida en orden a su complejidad, comenzando por la primera: *la vuelta lisa*, seguida de *la esterilla*: cruce denso de hilos, en forma simple o doble y con sucesión variable de dibujos, formados por sus característicos nudos, que terminan por darle nombre a cada diseño en su conjunto: *jazmín*, *cruzaito*, *abierto*, *piña*, *doble piña*, *la piña de gusano* y *sin gusano*, *cachimba*, *jazmín de palomita*, *alegría*, *punta*, etc.

También para el fleco existen multitud de diseños, de su mayor o menor complejidad, determinados, por la de sus nudos y la densidad de hilos en el trenzado; diseños antiguos y modernos que ya no se hacen o que se realizan por encargos puntuales para adornar mantones también particulares. Éste es el caso del clásico de *la esterilla*, más complicada, porque lleva un urdido en grupo de tres, mientras los cruces se efectúan con dos de ellos, con sus nudos menudos característicos, denominados *cachimba* cuando son más gruesos. Resultan de tan complejo trazado que sólo los conocen «*las más antiguas*». Resumamos afirmando que las razones de la evolución de los flecos y sus factores determinantes son las mismas que las del bordado, como lo son las continuas combinaciones de cruces y de puntos, que dan lugar a diseños novedosos, como *el punto de pirámide*.

El acabado final del flecado es la caída natural de los hilos, parte sin te-

jer, de diferentes dimensiones, y sujeta también a las modas. Son por lo general de mayor longitud que el enrejado, cuyas dimensiones máximas suelen ser actualmente de 50 cm. Esta zona, denominada *barba*, es la que con su movimiento, basado también en la densidad de los hilos, determinará el porte armonioso que adquiere el movimiento del mantón. Le proporciona además peso, y sus características definitivas, en virtud de su colorido y de su caída libre y móvil. Constituye pues el accesorio final y necesario de todo mantón.

Merece la pena que nos detengamos brevemente en una cuestión que continuamente repiten las flequeras, convencidas de su función esencial en la confección de la prenda. Esta apreciación nos remite, una vez más, a la percepción que estas mujeres tienen de su propio trabajo, en directa relación con la importancia de la labor concreta que cada una realiza, que en el caso de estas últimas, y según repiten incesantemente, consiste, ni más ni menos, que en la responsabilidad de *terminar el mantón*. Ciertamente así lo hacen, entre otras cosas porque éste no es tal hasta que no se le teje el fleco, y esta realidad continuamente la subrayan ellas mismas, mediante la forma de denominar a la tela bordada que les llega acompañada del papel con las órdenes específicas de flecado. Para ellas, se trata sólo de *un cuadro*, ni más ni menos que eso, aunque, desde luego, perfectamente bordado, al cual, sólo llaman por su nombre, cuando han finalizado su labor. Lo devuelven a la maestra, que corta por igual los hilos y lo remite a su destinatario, comerciante o maestra de bordadoras, o cuando, al faltar algunas de estas partes, se lo entregan a su cliente directamente.

La opinión de las bordadoras es exactamente la contraria, por razones evidentes ellas se creen las depositarias de *la gracia* del mantón, que sin un adecuado diseño, diestramente bordado, sería un simple trozo de tela con flecos. Estas consideraciones, que expresan la identidad específica que estas mujeres elaboran a partir de su trabajo, se presentan una vez más en la comparación entre ambas fases. Como mucho, bordadoras y flequeras reconocen que sus labores son complementarias, necesarias por igual para completar una prenda que debe armonizar adecuadamente la bellezas de ambas partes, la destreza y el buen hacer de los intervinientes en una y otra etapa. Puesto que todos se necesitan, se conocen, y se relacionan a partir de valores de fidelidad, de mu-



tua confianza y de responsabilidad en el trabajo, los comerciantes y maestras tienen fijadas sus flequeras específicas, éstas conocen los gustos respectivos, el tipo de mantones más usuales y la gama de flecos que aquéllos prefieren, así que los repiten exclusivamente para ellos, o innovan algunos diseños, a petición de los mismos. Por las mismas razones de seguridad en el buen hacer, laboriosidad y confianza de sus flequeras, los comerciantes y maestras no suelen cambiarlas, a no ser que las mayores dejen paulatinamente de flecar para traspasarle su trabajo a otra mujer del pueblo, quien, desde entonces repetirá el ciclo de trabajo.

Maestras, bordadoras y flequeras reconocen que la valoración de unas técnicas sobre las otras, en parte se realiza porque en realidad cada una desconoce la de la otra. Al igual que sucedía con las bordadoras, las flequeras han elaborado sus propia escala de valores de las cualidades que debe poseer una buena flequera. Son cualidades que, claramente, sólo se atribuyen a trabajadoras concretas, las que explican la relación casi personal que éstas establecen con el mantón, al que se sienten tan unidas, casi como atrapadas por él, una sensación que expresan cuando comentan que «el mantón es muy hechicero». Como si tal vinculación dependiera de una cualidad natural del mismo, cuando en realidad es el resultado de un proceso técnico de trabajo que determina la expresión de destrezas, pero también de creatividad de sus trabajadoras, ensimismadas en la lenta labor que termina por convertir puntadas, cruces de hilo y nudos en fisonomías concretas, formas y motivos que lentamente consiguen hacer aparecer en el mantón. Es un proceso, que como todo el que conlleve creación específica, termina por atraparlas, por identificarlas con su trabajo.

La elección del fleco no sólo se relaciona con el tipo y la calidad del mantón, también, como sucedía con el trabajo del bordado, se hace en función al valor del trabajo ejecutado. Esto es, existe un ajuste entre la

cantidad de trabajo realizado y el precio pagado por el mismo, relación que parte ya de la demasía que un trabajo manual crea. Volvemos así a la determinación de los costos de producción sobre los diseños, y la consiguiente elección o preferencias que ambas partes ajustan antes de iniciar la labor. En este caso son las propias flequeras las que ponen valor a su trabajo, y las que suben las tarifas cada año. La capacidad de negociación ha ido subiendo al terminar el monopolio de las casas comerciales, así que este ajuste supone finalmente –tal y como sucedía con los bordados– la ejecución favorable a unos diseños más que a otros, de ahí, que las demandas también se encausen en este mismo sentido.

### LA EVOLUCIÓN DE LOS DISEÑOS

La evolución de los mantones actuales nos habla del trasvase cultural de esta prenda desde unas tradiciones a otras, y de su adaptación a las modas y a los distintos gustos de sus compradores (Aguilar Criado, E., 1999). Hoy día nuevas composiciones de diseños y colores caracterizan al mantón. Este cambio formal ha sido paralelo a otro que nos parece mucho más interesante, nos referimos a las nuevas denominaciones que actualmente reciben muchos de los motivos tradicionales, identificados ahora con los nombres con que son conocidos popularmente en Andalucía. Así que no busquemos inútilmente en ellos peonías, flores del cerezo, hojas o tallos de bambú, o cestos de frutas, según se denominaban los motivos originales chinos. No es que todos hayan desaparecido, sino que aquí se los conocen como *campanillas*, *caracolas*, *mariquitas*, *panetitos*, *cordones*, *macetones*, y con otros términos diferentes. Del mismo modo, si vamos a encargar un mantón, no nos ha de sorprender que en primer lugar la maestra nos pregunte si lo preferimos de *casas* y *chinos* o de *pájaros* y *flores*, términos con que, junto a los po-

pulares: *las caritas chinas* o *los chinitos* han terminado por identificarse los motivos originales según códigos propios. Estos últimos, por otro lado, han ido perdiendo importancia frente a los de decoración floral, actualmente más apreciados por los gustos del mercado nacional.

Resumamos diciendo que lo que convierte a todo este fenómeno en relevante ha sido, tal y como señalábamos al principio, el efectivo uso que de esta prenda se hace en Andalucía. Un uso que ha terminado por salvar distancias culturales, acortando la lejana presencia en el tiempo y en el espacio de los orígenes de esta prenda que vagamente se recuerda en el nombre actual. Un camino en el que hubo mucho de innovaciones, y de simplificación de los diseños y motivos, también, en menor medida, de creación. Un proceso complejo que acabó por acoger una tradición de artesanía textil que hoy es eminentemente andaluza, porque aquí se produce, independientemente que no lo fuera así en su origen. Son cambios que nos habla del dinamismo actual de las artesanías y de su capacidad para adaptarse a distintos contextos socioeconómicos.

### BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Criado, E. 1995. «Los procesos productivos artesanales: Una aproximación teórica», en *Sociología del Trabajo*, 24, pp. 39-74.
- 1999 [1998]. *Las Bordadoras de Mantones de Manila de Sevilla. Trabajo y Género en la Producción Doméstica*. Ed. Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
1999. «Entre la tradición y la modernidad. Las artesanías, una propuesta de análisis». En E. Aguilar Criado (Coord.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas Perspectivas de Estudio*. Ed. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Fundación Machado. Sevilla, pp.130-155.
- Stone, C. 1997. *Sevilla y los Mantones de Manila*. Ed. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla.
- Vázquez Parladé, J. 1992. «Los mal llamados mantones de Manila». *Buenavista de Indias*, I. pp. 58-78.